



## Entre el sueño y la vigilia: el cine francés

### Descripción

#### LO REAL Y LO IMAGINARIO: LUMIÈRE Y MÉLIÈS

La llegada de un tren, filmada en 1895 por Louis Lumière: la vida y el movimiento convertidos en un fragmento de realidad tomada en cine; pero también, y atendiendo solamente al modo en que se muestra esa escena, una sucesión de imágenes, cuyo poder de sugestión excede con mucho el hecho mismo registrado.

Al colocar su cámara cinematográfica de manera que, durante la proyección, el espectador pudiera identificar lo que él ve con lo que ha visto el objetivo, Louis Lumière demostraba simultáneamente el potencial dramático de su invento y sus facultades para registrar y reproducir lo real. Pues si esa película tenía un tema —la llegada del tren—, indisolublemente unida a este «contenido» se ofrecía también la imagen de un punto negro que aparece en el espacio vacío de una estación y que va agrandándose hasta transformarse en una locomotora que se echa encima del espectador. La realidad produce entonces una nueva emoción, gracias al sistema de representación que se ha empleado, a saber, el recurso a un espacio que, «visto» por la cámara, se transforma al mismo tiempo en un espacio cinematográfico.

Una parte importante del cine francés —y del cine en general— recoge este intento de traducir lo real con la ayuda de unos medios netamente cinematográficos. Que esta u otras películas de Louis Lumière, o de los operadores que él mismo repartió por todo el mundo, no sean más que un pequeño ensayo, nunca nos debería hacer olvidar que Lumière no es solamente un inventor, sino un auténtico cineasta que se halla en el origen de toda la corriente documentalista — y, a partir de ella, de la realista— en el cine francés.

Auguste y su hija Andrée en La pesca de los peces rojos (film nº.69)

Es notable que, casi simultáneamente, aparezcan las primeras tentativas de otro cine —el cine de lo imaginario— gracias al inventor del espectáculo cinematográfico, al maestro del trucaje pero, ante todo y sobre todo, al explorador y poeta de un maravilloso mundo de fantasía, que fue Georges Méliès (1861-1938). Al presentar al espectador «genuinos cuentecillos de hadas y pequeñas comedias», Méliès le ofrecía esa parte de los sueños que desde entonces nunca dejaremos de buscar en la oscuridad de las salas de cine. Ciertamente, con esas escenas de actualidad enteramente reconstruidas, Méliès cree estar realizando películas muy próximas a lo real. Y lo hace además con minuciosidad. Pero, si el tema pertenece a la realidad, la puesta en escena, el trabajo de los actores y

los decorados del estudio lo colorean de un modo muy distinto. Por otra parte, las mejores películas de Méliès —sus escenas de transformaciones, sus fantasmagorías y todo su ilusionismo— remiten a lo puramente fantástico. Es el caso, por ejemplo, de *L'Homme à la tête de caoutchouc* (El hombre de la cabeza de caucho, 1902), *Le voyage dans la Lune* (Viaje a la Luna, 1902), *Le Mélomane* (El melómano, 1906) o *A la conquête du Palé* (A la conquista del Polo, 1912), entre otras.

Cine de invención, cine *naïf* en el sentido pictórico del término: puede que en el terreno del decorado y en el de su empleo poético Méliès sea el más grande. Desde esta perspectiva, su obra marca el punto de partida de un cine de creación fantástica, muy a menudo opuesto, aunque otras veces ligado, a la corriente «realista» originada por Louis Lumière. La ingenuidad de Méliès hace que esta poesía, esta inventiva y esta expresividad decorativa estén en él estrechamente unidas a una viva sensibilidad. Algo que no siempre continuará siendo así en la historia del cine francés.

El diablo gigante (1902), de Méliès

Image not found or type unknown

## CINE CÓMICO Y NOVELA CINEMATOGRAFICA

Si la obra de Méliès es el hecho más significativo de la historia del cine francés durante la primera década del siglo XX, existen otros logros no menos importantes. En realidad, existen obras incluso más notables, en la medida en que influyeron de manera directa en la evolución posterior del arte cinematográfico.

¿Hace falta recordar, por ejemplo, lo que la cinematografía burlesca norteamericana debe a las series cómicas francesas de los años 1905 a 1914? Charles Chaplin saludó a Max Linder (1883-1925) como a su maestro. Diez años antes que él, el autor de *Max et le Quinquina* (Max y la Quina, 1911) y *Max Toréador* (Max Torero, 1912) logró hacer triunfar un «tipo» en el que había depurado al cómico-payaso de la serie *Boireau...*, de André Deed (1884-1931?). Si Max Linder conoció una súbita fama, que en la actualidad trasciende incluso las fronteras de su país, no es sólo porque con él el cine logre hacernos reír; de hecho, sus películas no representan más que una pequeña parte de la producción cómica del cine francés durante ese periodo. Al margen de los citados *Boireau*, los *Bebé* y los *Bout de Zan* de Louis Feuillade, los *Rigadin* de George Monea y sobre todo los *Calino*, los *Zigoto* y los *Onésime* de Jean Durand forman un conjunto abrumador. De hecho, los *Rigadin* ejercerán honda influencia en Mack Sennett.

En cuanto a las películas de Jean Durand (1882-1964), son a ciencia cierta las más originales. Jean Durand tiene, más que el resto, el auténtico sentido del «gag»; no retrocede ante lo absurdo de un gesto o de una situación, sino que lo explota eficazmente y extrae consecuencias burlescas que revelan a un cómico específicamente cinematográfico.

Aun más evidente es lo que la animación debe a Emile Cohl (1857-1938), continuador de la obra precinematográfica de Emile Raynaud. A partir de 1908, Emile Cohl diseña y realiza varias decenas de cortometrajes —basados muchos de ellos en siluetas cambiantes— que aún hoy se contemplan con asombro. Tanta inventiva, tanta poesía y humor, unidos a una gran simplicidad, llenan sin duda de admiración; y no menos sorprendente es que el moderno cine de animación pueda haber enlazado sin interrupción con el estilo elíptico y el grafismo lineal de Cohl, cerca de medio siglo después de los

Fantoches y otros dibujos animados (1908-1912) de ese genial creador.

Si la experiencia del «Film d'Art» de André Calmette y Le Bargy no posee más que un interés histórico —*L'Assassinat du duc de Guise* (El asesinato del duque de Guise, 1908), por ejemplo—, las películas populares de esta época quedarán como testimonio de un cine a medio camino entre la ficción y la realidad. A lo real filmado por los operadores de los noticieros de actualidad, o a la realidad reconstruida por Zecca, Jasset, etc., se añaden los folletines melodramáticos, las películas de aventuras y las policiacas, y las obras en que la fantasía social aboca a la más pura imaginación. A Pathé —la gran firma fundada a principios de siglo por Charles Pathé y cuya ingente producción fue dirigida por Zecca— y a Gaumont, les debemos centenares de películas, sobre todo las estructuradas en episodios. Léonce Pret, Albert Capellani, Joé Hamman, Alfred Machin, Henri Fescourt, Maurice Tourneur...: son muy numerosos los inventores de historias, los narradores de imaginación desbordante que trabajaron con ellos.

Entre todos destaca Louis Feuillade (1873-1925); en medio de su abundante y variada obra (800 películas entre cintas cómicas, películas «estéticas» y series realistas como *La vie telle qu'elle es*) ocupan un lugar privilegiado las películas policiacas estructuradas en episodios. En 1913-14 las fantásticas aventuras de la serie *Fantômas*, el «príncipe del terror» de negra capucha, se desarrollan sobre el decorado urbano de los alrededores de París, en una mezcla de realidad y fantasía de la que nace una singular poesía.

## LOS AÑOS 14-18

En la primera década del siglo XX, el cine francés está en pleno auge. De acuerdo con las estimaciones del historiador del cine Georges Sadoul, el 60 o 70% de las películas estrenadas en el mundo procedían de los estudios parisienses de Pathé, Gaumont y Eclair. Además, las tres compañías habían abierto oficinas en el extranjero.

Pero tan señalada expansión no duró mucho tiempo. En vísperas de la guerra la explotación vino claramente a menos. La competencia extranjera —sobre todo la americana— iba cobrando fuerza... y la guerra en el continente supuso un duro golpe para el cine francés.

Les vampires (1915-1916), una serie de Louis Feuillade

Image not found or type unknown

En el terreno artístico, la producción de los años 1914-18 es, en conjunto, mediocre, aunque cabe señalar dos excepciones: las películas naturalistas de André Antoine, el animador del Théâtre Libre, tales como *Le Coupable* (El culpable), *Les travailleurs de la mer* (Los trabajadores del mar), y las nuevas series de Feuillade (*Les vampires*, *Judex*), que alcanzaron un enorme éxito de público y suscitaron el entusiasmo de los jóvenes poetas agrupados primero bajo el estandarte de Dada y luego del surrealismo.

No obstante, las nuevas películas americanas, tales como *Mystères de New-York* (Los misterios de Nueva York) o *Forfaiture* (La estafa; Cecil B. De Mille, 1915), lo mismo que las primeras burlescas, cosechan un éxito aun mayor. El joven Louis Delluc (1890-1924, que firma la crítica cinematográfica en el periódico *Paris-Midi*, enumera las cualidades del cine americano y trata de convencer de su

belleza a la elite que hasta entonces ha permanecido hostil al cine- Las obras de Üriífith, ince y Chaplin entusiasman a Delluc, que sueña con que «el cine francés sea cine y sea francés».

## CONSOLIDACIÓN DE UN ARTE, NACIMIENTO DE UNA CULTURA

En realizadores como Georges Lacroix, André Antoine, Léon Poirier, J. De Baroncelli, Mercanton o Germaine Dulac, Delluc veía a los artistas capaces de protagonizar ese renacimiento del cine francés, y sobre todo en Abel Gance (1889-1981), el cineasta más personal y vigoroso de la época. En su renombrado filme *J'accuse* (Yo acuso, 1919), Gance cruza hechos y héroes en una acumulación de imágenes hábilmente dispuestas en el plano plástico. Esta tragedia neorromántica no está exenta de cierta grandilocuencia, pero revela a un hombre generoso, a un cineasta visionario cuya obra dominará todo el periodo de la posguerra. Ardiente partidario de un cine-arte de síntesis, profeta de la civilización de la imagen, Abel Gance proyecta en las pantallas de las oscuras salas de cine su propia visión del mundo —de los hombres y de las cosas—, transfigurada por el tono épico como en *La Roue* (La rueda, 1921-1923), *Napoleon* (1915-1927, concebida para triple pantalla); y *La fin du monde* (El fin del mundo, 1931).

Aunque en las películas de Louis Delluc: *La fête espagnole* (La fiesta española: realizada por Germaine Dulac en 1919), *Fièvre* (Fiebre, 1921) y *La femme de nulle part* (La mujer de ninguna parte, 1922) no alienta un impulso tan poderoso como el de Gance, se hallan sin embargo, sobrias como son, marcadas por el signo del análisis de los sentimientos. Cabe incluso verlas, como ha señalado Georges Sadoul, como el precedente de las primeras manifestaciones de una escuela «impresionista», dominada por la búsqueda de «fotogenia» desde el momento en que emplaza sus historias —sobre todo sus melodramas— en una localización no de estudio, sino real.

Al dominio lírico de las obras de Abel Gance se oponen la elegancia de estilo y el refinamiento plástico de Marcel L'Herbier (1888-1979), en películas como *L'Homme du large* (El hombre de alta mar, 1920); *Eldorado* (1921); *Feu Mathias Pascal* (El difunto Matías Pascal, 1925) o los tanteos impresionistas de Jean Epstein (1897-1953), en películas como *Coeur fidèle* (Corazón fiel, 1923) o *La Belle Nivernaise* (La bella nivernesa, 1924). Esta última es una adaptación de una obra literaria de Alphonse Daudet, como ocurre con otras muchas películas de esta época: así trabaja Léon Poirier antes de partir hacia su *Croisière Noire* (Crucero negro; 1926) en África; es también el caso de Jacques de Baroncelli con *Pêcheurs d'Islande* (Pescadores de Islandia, 1924); de Henri Fesscourt, con su adaptación de *Les Misérables* (Los miserables, 1925) o de Julien Duvivier, con *Poil de carotte* (Pellirrojo, 1932).

Mientras tanto, el desastre económico se cierne sobre el cine francés. Se produce menos; las grandes compañías persiguen el éxito comercial y retroceden ante las costosas y apenas rentables películas de prestigio. En el plano artístico, los tanteos franceses, comparados con las producciones del expresionismo alemán, se presentan menos audaces y enérgicos; y la nueva revelación soviética pone aun más en evidencia el aspecto formalista de los franceses... Si Gance prosigue su camino romántico, Epstein acusa la influencia expresionista en *La Chute de la maison Usher* (La caída de la casa Usher, 1928). Pronto resulta obvio que la mayoría de las películas francesas, demasiado preciosistas, mantienen una relación insuficiente con la realidad. En *L'Argent* (El dinero, 1928), L'Herbier acumula deslumbradores ejercicios de estilo, pero hay quien, como André Antoine, se lo reprocha y le acusa de haber traicionado el espíritu de Zola en su adaptación.

Lo que se ha llamado la primera vanguardia llegará a su fin sin haber ejercido ninguna influencia significativa fuera de las fronteras de Francia. Sin embargo, el balance artístico está lejos de resultar

despreciable. Más importante aún resulta el balance cultural. Durante este periodo y gracias a Louis Delluc y a sus amigos, se ponen en marcha los cine-clubs (Louis Delluc, Canudo, Charles Léger) y la crítica de cine (Delluc, León Moussinac). Es también en esta época cuando el cine se hace un hueco entre las demás artes, hasta el punto de que, a ojos de quienes sueñan con una poesía al alcance de las masas, el cine llega a ponerse a la cabeza. Son los mismos que encuentran en el Vieux Colombier de Jean Tedesco y en las Ursulinas de Armand Tallier —las primeras salas de arte y ensay o— dónde alimentar su entusiasmo.

**Fecha de creación**

29/09/2002

**Autor**

Jacques Chevallier

Nuevarevista.net